

## Die visuelle Erfahrung Zu den Frauengestalten Rilkes

Die Visualität in der Lyrik Rilkes wird zwar in der Fachliteratur immer wieder hervorgehoben, fast immer aber im Zusammenhang mit der bewussten Hinwendung des Dichters zu der Kunst Rodins und Cézannes.<sup>1</sup> Meine Untersuchungen zeigen hingegen, dass die visuelle Sichtweise bei Rilke schon ganz früh in den Prager Gedichten vorhanden ist. Da der Dichter sich von Anfang an für die bildende Kunst interessiert hat, ist anzunehmen, dass die tiefe Affinität und das Kunstverständnis sowie die Verwendung visueller Techniken eine Kontinuität darstellen. Es fällt nicht schwer, festzustellen, wie stark das ganze lyrische Werk Rilkes durch Visualität geprägt ist. Schon rein quantitativ gesehen, fällt die starke Repräsentanz jener Gedichte auf, in denen die Bildhaftigkeit im engeren Sinne dominiert. Diese Texte sind dann nach verschiedenen Aspekten der Visualität zu gruppieren. So können wir z.B. nach dem äußeren Gegenstand der Gedichte Landschaftsdarstellungen und Stadtbeschreibungen unterscheiden, die aber – abgesehen von den frühen Gedichten – nur zum Teil in die Tradition dieser Gattungsform einzuordnen sind (*Ende des Herbstes, Landschaft, Römische Campagne*). Die aus der mittleren Periode stammenden „Dinggedichte“ stellen dann eine ganze Reihe von Texten dar, in denen Menschen (*Ritter, Die Konfirmanden, Spanische Tänzerin*) und Tiere (*Der Schwan, Der Panther, Der Hund*) oder verschiedene Objekte (*Von den Fontänen, Die Kathedrale, Das Portal, Die Fensterrose, Die Treppe der Orangerie, Das Karussell*) gezeigt werden. Einen engeren Kreis bilden die Porträts, die schon mit dem Titel an diese Gattungsform erinnern: *Jugend-Bildnis meines Vaters, Selbstbildnis aus dem Jahre 1906, Bildnis, Damen-Bildnis aus den achtziger-Jahren, Dame vor dem Spiegel*. Wiederum zu einem anderen Segment gehören – besonders im Band *Neue Gedichte* – jene Werke, bei denen konkrete Vorlagen aus der Bildenden Kunst vorzu-

1 So z. B.: Götte, Gisela / Danzker, Jo-Anne Birnie (Hg.): Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit. Ausstellungskatalog. München: Prestel 1996; Kopp, Michaela: Rilke und Rodin. Auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens. Frankfurt am Main / Berlin u.a.: Peter Lang 1999; Köhnen, Ralph: Sehen als Textkultur. Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne. Bielefeld: Aisthesis 1995; Roberg, Thomas: Bilder der Dinge und Denken der Bilder. Zur Poetik von Rilkes Mittelwerk aus der Perspektive einer Denkbildästhetik. In: Köhnen, Ralph (Hg.): Denkbilder. Wandlungen literarischen und ästhetischen Sprechens in der Moderne. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1996. S. 163–200; Strathausen, Carsten: Rilke's Stereoscopic Vision. In: Strathausen, Carsten: The Look of Things. Poetry and Vision around 1900. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press 2003.

finden sind (*Früher Apollo, Buddha, Archaischer Torso Apollos, Kretische Artemis, Adam, Eva* usw.)

Auch diese Liste ist schon lang genug, um zu beweisen, wie umfangreich und vielfältig der Themenkreis ist, der dem Dichter (auch) visuelle Anregungen gegeben hat. Trotz der Mannigfaltigkeit der Inspirationen sind die diesbezüglichen Gedichte zwei allgemeinen Verfahrensweisen untergeordnet.

1. Fast ohne Ausnahmen stellen die – meistens schon im Titel angegebenen – Themen wortwörtlich nur Anregungen dar. Solche Inspirationen nämlich, die dem Dichter als Ausgangspunkte dienen, um durch ihre souveräne Bearbeitung ein kohärentes Glied der Gesamtyrik zu schaffen.<sup>2</sup> Möge auch die Art und Weise der ästhetischen Verwendung so unterschiedlich sein (durch Analogie, Assoziation bzw. Transformierung), das Ergebnis zeugt immer von einem homogenen poetischen Weltbild, in dem die Komponenten auf typische weltanschauliche Grundeinstellungen und Daseinserlebnisse zurückzuführen sind.

2. Das Aneinanderreihen der Gedichte erzeugt sehr oft einen zyklusartigen Effekt, auch in dem Falle, wo das nicht initiiert wird. Solche Textgefüge können eine besondere Art der Narrativität ergeben. Die Textreihen können aber (zum Teil zumindest) auch als Folgen der „Serienproduktion“ aufgefasst werden. Natürlich handelt es sich dabei nicht um eine mechanische Wiederholung von Themen und Darstellungsweisen, sondern vielmehr um das Experimentieren mit immer neuen Varianten. Als Alternative kann die Gedichtreihe auch eine visuelle Konzeption darstellen.

Im Folgenden sollte mein Beitrag – anhand konkreter Textbeispiele – darauf fokussieren, auf welche Art und Weise die Rezeption der Kunstwerke in der Rilkeschen Lyrik verwandelt wird. Es handelt sich nämlich jedes Mal um eine souveräne Transponierung der Rezeptionserlebnisse, die zugleich eine (meist radikale) Umdeutung mit sich bringt. Die entscheidende Frage ist dabei nicht, bzw. nicht mehr nur die, welche semantischen Veränderungen die gattungsmäßigen Transformationen erzeugen, sondern in erster Linie die, zu welchen neuen Einsichten die Inspirationen der einzelnen Vorlagen führen, wie innovativ also diese Letzteren verwendet werden. Das Gedicht *Dame vor dem Spiegel*, das durch ein Gemälde von Manet inspiriert worden sein soll<sup>3</sup>, benutzt z.B. den visuellen Doppeleffekt des gemalten Spiegelbildes, um aus der Bildvorlage Schicksals-

2 Das ist das „Kunst-Ding“, dessen Eigentümlichkeit van den Broek folgendermaßen charakterisiert: „The *Kunst-Ding* must contain an inherent potential or capacity for eternity, and this quality is concretely present in a way that it does not exist even in its material referent.“ Claire Y. van den Broek: *How the Panther Stole the Poem. The Search for Alterity in Rilke's Dinggedichte*. In: *Monatshefte* (University of Wisconsin–Madison), Vol. 105, No. 2, 2013, S. 228.

3 Vgl. Rilke, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hg. v. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt am Main / Leipzig: Insel 1996. [= RWK], Bd. 1, S. 995.

momente herauszugreifen und sie zu vertiefen. Am wichtigsten ist dabei, wie Görner feststellt, „was *zwischen* dem sich Spiegelnden und dem Gespiegelten *ist*.“<sup>4</sup>

Wie in einem Schlafrunk Spezerein  
 löst sie leise in dem flüssigklaren  
 Spiegel ihr ermüdetes Gebaren;  
 und sie tut ihr Lächeln ganz hinein.  
 Und sie wartet, daß die Flüssigkeit  
 davon steigt; dann gießt sie ihre Haare  
 in den Spiegel und, die wunderbare  
 Schulter hebend aus dem Abendkleid,  
 trinkt sie still aus ihrem Bild. Sie trinkt,  
 was ein Liebender im Taumel tränke,  
 prüfend, voller Mißtraun; und sie winkt  
 erst der Zofe, wenn sie auf dem Grunde  
 ihres Spiegels Lichter findet, Schränke  
 und das Trübe einer späten Stunde.<sup>5</sup> (570–571)

Das in der Lyrik Rilkes wiederholt vorkommende Spiegel-Motiv ist auch in diesem Werk mit dem Narziss-Motiv untrennbar verbunden. Die beiden werden im impressionistischen Schönheitsprinzip und zum Teil auch in der Dekadenz des *fin de siècle* aufgelöst. Die Darstellung einer Frau mit ihrem Spiegelbild kommt in der Malerei häufig vor. Nicht nur die meist auch erotischen Bezüge machen das Motiv bei den Künstlern beliebt, sondern wahrscheinlich eher die mehrschichtige Visualität, die dementsprechend auch eine virtuose künstlerische Ausdruckform fordert bzw. ermöglicht. Was aber auf einem Gemälde als Gesamtanblick erscheint und so alles Anziehende und Mangelhafte auf einmal präsentiert, erfolgt in der lyrischen Darbietung in zeitlicher Reihenfolge, die eine (auch erotische) Wirkungssteigerung von vornherein ermöglicht. Sowohl die Aufeinanderfolge als auch die Attribute von Gebärden zeugen von einer sehr bewussten dichterischen Intention. Zunächst erscheint ein „ermüdetes Gebaren“ der Frau im Spiegel, dann „ihr Lächeln“, dem die Haare folgen und schließlich wird das Bild durch „die wunderbare Schulter“ gekrönt. Diese rhetorisch genau inszenierte Erotisierung des Anblicks der Abendtoilette, der vielleicht auch von voyeuristischer Freude nicht ganz frei ist, steht jedoch vorwiegend für die das Kunstwerk Betrachtenden da, weil die ‚be-lausste‘ Frau selbst ihr Spiegelbild „prüfend, voller Mißtrauen“ aufnimmt.

So erhält das Doppelbild seine zusammengesetzte Funktion, indem die Bespiegelung und das Verhältnis aller Beteiligten dazu, eine überaus vielschichtige Rezeption

4 Görner, Rüdiger: Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache. Wien: Zsolnay 2004, S. 283.

5 Die Gedichttexte werden nach der folgenden Ausgabe zitiert: RWK, Bd. 1 (siehe Anm. 2). Im Weiteren werden die Zitate aus dem Band im laufenden Text nur mit der Seitenzahl nachgewiesen.

darstellt. Ohne alle diesbezüglichen Komponenten in Betracht ziehen zu wollen, am wichtigsten ist es, in diesem Beziehungskomplex auf die Einstellung der Dame zu ihrem reflektierten Ebenbild zu fokussieren. Nach der poetischen Beschreibung verweisen die Gebärden der Frau auf eine ständige Ambivalenz. Die entgegengesetzten Paradigmen deuten sogar die innere Spannung der ganzen Szene an, in der einerseits Schönheit und damit verbunden Gefall- und Liebessucht, andererseits Ermüdung, Zweifel und Trübsinn zu erfahren sind. Diese Doppelwertigkeit wird am dichtesten im ersten Terzett formuliert: „Sie trinkt, / was ein Liebender im Taumel tränke, / prüfend, voller Mißtraun [...]“, während die Abschlusszeilen das Ergebnis dieser visuellen Selbsterforschung summieren.

Schon allein aufgrund dieses Gedichtes, noch mehr aber im Kontext des Gesamtwerkes, ist es ersichtlich, dass das Spiegel-Motiv mit dem Narziss-Motiv eng verbunden ist. Die eigenartige Wortwahl bei der Bildbeschreibung – „trinkt sie still aus ihrem Bild. / Sie trinkt, was ein Liebender im Taumel tränke“ – stellt hier keine passiv betrachtende Person dar, denn die Frau steht ihrem Spiegel gegenüber in einer wahren „interaktiven Beziehung“ – um diesen modischen Ausdruck zu verwenden. Aber auch die vorangegangenen Gesten wie „löst sie [...] / ihr ermüdetes Gebaren“; „sie tut ihr Lächeln ganz hinein“; „gießt sie ihre Haare / in den Spiegel“ deuten unmissverständlich die zusammengesetzte Rolle der Frau an. Sie behält zwar ihre auch durch Kunstwerke inspirierte Frauenrolle, diese wird aber zugleich durch die des Narziss erweitert, in dem die berauschende Sucht nach dem Ebenbild mit ausgedrückt wird. Die „Gestenaktivität“ zeugt schließlich auch von dem (jeweiligen) Künstler-Ich, dessen nahe Verwandtschaft mit dem des Narzisses allgemein bekannt ist.

Nach dem Kommentar gibt es mögliche Bildvorlagen<sup>6</sup> auch für das Gedicht *Die Schwestern*. Der Text selbst zeigt aber, welche eigenständigen Perspektiven die dichterische Transformation ermöglicht.

Sich, wie sie dieselben Möglichkeiten  
anders an sich tragen und verstehn,  
so als sähe man verschiedne Zeiten  
durch zwei gleiche Zimmer gehn.

Jede meint die andere zu stützen,  
während sie doch müde an ihr ruht;  
und sie können nicht einander nützen,  
denn sie legen Blut auf Blut,

wenn sie sich wie früher sanft berühren  
und versuchen, die Allee entlang

6 RWK, Bd. 1, S. 993.

sich geführt zu fühlen und zu führen:  
Ach, sie haben nicht denselben Gang. (567)

Die Umgestaltung findet vor allem auf zwei Ebenen statt: auf semantischer und struktureller, wobei die beiden Aspekte sich bedingen und auseinander folgen. Indem nämlich das primäre Bilderlebnis gedeutet wird, hebt die Interpretation die (gesetzmäßige) Statik des Kunstwerkes auf und kehrt die räumliche Dimension in eine zeitliche um. Durch diese gattungsspezifische und gattungsbedingte Verwandlung wird zwar die unmittelbare Wirkung der Visualität beeinträchtigt, dieser Verlust wird aber gleichzeitig durch die erhöhte Reflexivität kompensiert. Das lyrische Ich sucht nämlich im Anblick der Schwesterfiguren die Zusammenhänge, die tiefere Kausalität ihrer Beziehung, um das Schicksalhafte in ihr aufzuzeigen.

Die deiktische Geste gleich im Auftakt zeugt von diesem direkten Deutungsvorhaben: „Sieh, wie sie dieselben Möglichkeiten / anders an sich tragen und verstehn [...]“. Die Eingangsaussage formuliert schon als Postulat die Zusammengehörigkeit und Verschiedenheit sogar in der engsten menschlichen Beziehung. Die darauf folgende Vergleichsmetapher unterstreicht diese Verallgemeinerung, indem sie auf die unüberbrückbare Entfernung zwischen den „zwei gleiche[n] Zimmer[n]“ verweist, die zu unterschiedlichen Zeiten wahrgenommen werden. Erst nach diesem Reflexionsauftakt erscheint das Bild der zwei Schwestern, deren Anblick aber zugleich kommentiert wird. Die dichterische Transformation bleibt aber nicht bei der Gestensprache des Gesehenen. Sie begnügt sich nicht mit der vermeintlich humanen Botschaft des ursprünglichen Werkes, auf dem die zwei Schwestern in einer Allee sich stützend zu sehen sind. Die Bemerkungen von der Seite des lyrischen Ichs – „Jede meint die andere zu stützen“, „und sie können nicht einander nützen“ – sind desillusionierend, denn diese durch Kreuzreime verbundenen Sätze entlarven die Diskrepanz zwischen Absicht und Wirklichkeit. Da hilft anscheinend nicht einmal die Blutverwandtschaft, weil die originelle Metapher – „sie legen Blut auf Blut“ –, die wohl auf die zärtliche Geste der Handbewegungen hinweist, sogar schon die körperliche Selbständigkeit hervorhebt. Dass es sich um zwei verschiedene Persönlichkeiten handelt, wird dann im Schlusssatz eindeutig ausgesprochen: „sie haben nicht denselben Gang“. Der Versuch der beiden Frauen, „sich geführt zu fühlen und zu führen“, drückt ihre Sehnsucht nach Liebe und Intimität der Sicherheit und zugleich ihre Hilfslosigkeit. Das tief dringende Einfühlungsvermögen der lyrischen Darstellung verhehlt aber auch nicht den kleinen Trug und Selbstbetrug in ihrer innigen Gestensprache.

Beinahe unsichtbar, jedoch vom Licht umhüllt, erscheint die Frauengestalt in *Begegnung in der Kastanien-Allee*. Auch wenn wir bei diesem Gedicht keine Bildvorlage nachweisen können, stellt das Werk eine typische Szene aus der impressionistischen Malerei dar, indem es auf das heuristische Erlebnis Kairos, den erfüllten Augenblick, fokussiert.

Ihm ward des Eingangs grüne Dunkelheit  
kühl wie ein Seidenmantel umgeben  
den er noch nahm und ordnete: als eben  
am andern transparenten Ende, weit,

aus grüner Sonne, wie aus grünen Scheiben,  
weiß eine einzelne Gestalt  
aufleuchtete, um lange fern zu bleiben  
und schließlich, von dem Lichterniedertreiben  
bei jedem Schritte überwallt,

ein helles Wechseln auf sich herzutragen,  
das scheu im Blond nach hinten lief.  
Aber auf einmal war der Schatten tief,  
und nahe Augen lagen aufgeschlagen

in einem neuen deutlichen Gesicht,  
das wie in einem Bildnis verweilte  
in dem Moment, da man sich wieder teilte:  
erst war es immer, und dann war es nicht. (566)

Die flüchtige Begegnung wird in ihrer Unwiederholbarkeit aufgehoben: „erst war es immer, und dann war es nicht“. Durch die Rhetorik der Textstruktur wird alles – dem Wirkungseffekt der klassischen Periode entsprechend – auf den Abschlusssatz hingesteuert. Das symmetrisch geordnete Erscheinen der beiden Gestalten, in dem der Mann „aus grüne[r] Dunkelheit“, die Frau hingegen „aus grüner Sonne“ auftaucht – eine auch durch die entgegengesetzte Beleuchtung angedeutete Anziehungskraft der Geschlechterpolarität, welche durch die grüne Farbe der Hoffnung und des Frühlingserwachens bestätigt wird. Alle Bewegungsgesten und seelischen Regungen werden nur durch visuelle Impressionen durchblicken lassen: „von dem Lichterniedertreiben“, „ein helles Wechseln“, „scheu im Blond“ usw. Die künstlerische Choreographie verlangsamt den Begegnungsweg. Dadurch wird nicht nur die Spannung gesteigert, sondern auch der Augenblick der Annäherung erhöht, indem er ins Zeitlose überführt wird, bevor zugleich aufgehoben wird. Die Vergleichsmetapher „wie in einem Bildnis“ verweist aber nicht nur auf die Schönheit des Liebeszaubers, sondern wohl auch auf die Kunst, die diese faszinierenden Schicksalsmomente verewigt.<sup>7</sup> Der Text wird zwar in fünf Strophen gegliedert, besteht aber nur aus zwei größeren Einheiten. Die semantische Zäsur liegt in der Mitte der dritten Strophe, in der die erste lange Periode endet. Während das ganze mächtige Satzgefüge „in einem Atemzug“ die Vorgeschichte der Begegnung darstellt, führt der zweite (nicht mehr so lange) Satz zum Treffen und Trennen der beiden Menschen. Die Enjambements bilden in den zwei Teilen gleichmäßig einen rhythmischen Kontrapunkt,

7 Vgl. den Kommentar zu dem Gedicht. RWK, Bd. I, S. 993.

der so auch die Spannung in der zeitlichen Ereignisfolge erhöht. Von Abstrahierung und Verallgemeinerung zeugt der lapidare Hinweis auf „ihn“ und „sie“. Nichts Näheres können wir von den Beiden erfahren und wir brauchen es auch nicht. Denn hier geht es um die Veranschaulichung des Schicksalhaften in der Beziehung zwischen Mann und Frau. Während die beiden als Personen verschleiert bleiben, wird die Begegnungssituation selbst durch impressionistische Bilder „konkretisiert“. Zunächst wird eine poetische Realität durch die Raumangabe im Titel „Kastanien-Allee“ und dann durch die virtuose Verwendung der Lichteffekte in der Begegnungsszene hervorgerufen.

Im Band *Neue Gedichte* finden wir die meisten Werke Rilkes, in denen die durch Visualität erfolgte „Versachlichung“ auf virtuoseste Weise nach der Deutung von Leben und Kunst trachtet. Es ist kaum ein Zufall, dass die vollkommenste Symbiose der beiden Prinzipien bei Rilke in einer Frauenfigur gestaltet wird. Die lyrische Choreographie *Spanische Tänzerin* zeigt, wie der Kunstwille die primäre Lebenskraft neu schafft und nach ästhetischen Prinzipien umformt.<sup>8</sup> Ein Briefbericht Rilkes spricht von zweifacher Anregung. Erstens durch ein persönliches Erlebnis bei einer Tauffeier, bei der „eine Gitane [Zigeunerin] mit dem gewissen schwarz-bunten Tuch [...] spanische Tänze [tanzte]“. Zweitens fügt der Dichter gleich auch ein Bilderlebnis – nämlich das Gemälde Goyas „La ballerina Carmen la gitana“ – in Klammern hinzu: „(Aber die eng von Zuschauern umstandene Tänzerin Goyas war mehr.)“<sup>9</sup>

Die ästhetische Formgebung bedeutet in der Vorstellung der Tänzerin eine zweifache Herausforderung des Geistes der Natur gegenüber, insofern sie ihre Wirkung einerseits aus der Natur schöpft, andererseits aber aus der Gestaltungskraft, die den primären Stoff künstlich verwandelt. Es fragt sich jedoch, welche Quelle der ästhetische Wille hat, ob seine Energie nicht selbst, zwar auf anderen Wegen, auf die primäre Kraft zurückzuführen ist. In der Absonderung und Andersartigkeit der ästhetischen Erscheinung sind jedenfalls die beiden Kräfte vorhanden, die gezähmte und die zähmende, die sich entgegenspannen und die Spannung aufrechterhalten. So werden im Gedicht sowohl das Kunstbewusstsein im Allgemeinen als auch die bewusste und selbstbewusste Künstlergestalt gefeiert, die mit ihrem perfekten Tanz die Essenz des Lebens und die Erfüllung der allbesiegenden Leidenschaft darstellt. Das Motiv der Flamme, dessen Bildvariationen den ganzen Text umspannen, symbolisiert im weitesten Sinne die überwältigende Macht des pulsierenden Lebens selbst, in einer engeren Bedeutung steht es aber wohl (auch) für die Liebesleidenschaft.<sup>10</sup> Da es sich zugleich um eine Kunstaufführung han-

8 Vgl. Jayne, Richard: *The Symbolism of Space and Motion in the Works of Rainer Maria Rilke*. Frankfurt am Main: Athenäum 1972, S. 270.

9 RWK, Bd. I, S. 949.

10 Siehe dazu noch: Gerok-Reiter, Annette: *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes „Sonette an Orpheus“*. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 204.

delt, fallen die drei Bedeutungskomponenten notwendigerweise zusammen. Genauer genommen: im Tanz, der zweifellos die sinnlichste Kunstform ist, lösen sich Leben und Liebe auf, andererseits werden Leben und Liebe durch die Kunstgestaltung ‚beseelt‘, das heißt ihre Sinnlichkeit behaltend, gleichzeitig vergeistigt.<sup>11</sup>

Die Rahmensituation bilden zwei Gestusmomente: einerseits das Bild von der Hand, die ein Zündholz hält, in der ersten Zeile, andererseits das Schlussbild in der letzten Zeile, in dem die Flammenreste mit Füßen ausgestampft und gelöscht werden. Diese betonte Markierung des Anfangs und des Endes der Kunstaufführung, die der Tanz in einer primären Form doch darstellt, hebt den Kunstwillen hervor und dessen absolute Herrschaft über das von ihm geschaffene Produkt. Die ausdrückliche Abrundung zeugt also in erster Linie von dem bewussten Formprinzip. Die Bewegungsreihe der Tänzerin hat einen genauso spektakulären Anfang wie ein außergewöhnlich effektvolles Ende. Die beiden Gesten weisen aber darüber hinaus auch auf die Plötzlichkeit hin, mit der das einmalige Erlebnis beginnt und dann aufhört. Dass die eigengesetzliche Inszenierung auch willkürliche Momente beinhaltet, das wird auch schon früher in der Beschreibung des erotischen Spiels mit dem Rock angedeutet:

Und dann: als würde ihr das Feuer knapp,  
nimmt sie es ganz zusamm und wirft es ab  
sehr herrisch, mit hochmütiger Gebärde (491).

Die Gesten der Tänzerin werden als „herrisch“ und „hochmütig“ bezeichnet. Was aus der Sicht der Frau für bewusstes Spiel gehalten werden kann, erscheint den Zuschauern als unberechenbare Willkür. Ähnlich ist es im menschlichen Schicksal, wo einen das Leben und die Liebe sowie ihr Auslöschen gleichfalls so unkalkulierbar treffen. Da die Textperspektive die gesamte Produktion aus dem Blickwinkel des Beobachtenden sehen lässt, wird das Erlebnis der Bewunderung beibehalten. Die Faszination gilt vor allem der Virtuosität der Tänzerin, mit der sie nicht nur ihren Körper, sondern auch ihr Kleid bewegt. Während die Frau in einem Kreis von magischer Kraft flattert, steigern ihre Handbewegungen die Tanzdynamik in horizontaler und vertikaler Richtung. Wie sie ihr Kleid immer wieder mit rasender Schnelligkeit hochhebt und ebenso schnell zu den Füßen herunterlässt und es dabei „mit gewagter Kunst“ (491) dreht, all das erzeugt einen blendenden Effekt, der das auflodernde und erlöschende Feuer assoziieren lässt.

- 11 Sprengel deutet das Gedicht aus der Sicht der Psychologie des Unterbewussten: „in der Bewunderung einer Flamencotänzerin begreift er [Rilke] die zerstörerische Macht der Leidenschaft und die Möglichkeit ihrer künstlerischen Kontrolle“. Sprengel, Peter: Die Entwicklung von Rilkes Lyrik im Zeitraum 1900 – 1918. Ein Überblick. In: Koch, Hans-Albrecht / Destro, Alberto (Hg.): Rilke-Perspektiven. „aus einem Wesen hinüberwandelnd in ein nächstes“. Overath: Verlag Bücken & Sulzer 2004, S. 118.



In dem vierteiligen Gedicht entwickeln die einzelnen Strophen – parallel zum sich steigernden und fallenden Rhythmus des Tanzes – die Feuersymbolik zur Versinnbildlichung der Dreiheit von Leben, Liebe und Kunst. Zunächst wird in der ersten Strophe auf den Beginn und die Beschleunigung des Tanzes fokussiert. Der zweite Teil, der nur aus einer einzigen Zeile besteht, hebt gerade durch seine typographische Absonderung und Kürze den exceptionellen Augenblick der Verwandlung hervor, in der das herrliche Bild auf eine symbolische Ebene transponiert wird: „Und plötzlich ist er Flamme, ganz und gar.“ (Ebd.)<sup>12</sup> Von nun an tritt die Feuer-/Flamme-Metapher mit ihren symbolischen Konnotationen an die Stelle des Tanzes, ohne deren sinnlichen Charakter zu verlieren. Im Gegenteil: Das in eine Flamme verwandelte Kleid, das durch metonymische Verbindung zugleich auch den Körper der Tänzerin mit evoziert, kann gerade durch diese doppelte Wirkung die Leidenschaft selbst symbolisieren. Die Bilder in der dritten Strophe zeigen dann die Übermacht des Feuers, dessen Flammen – die nackten Arme – „wie Schlangen die erschrecken“ (ebd.) erscheinen. Wir wissen aber, dass die Schlangen nicht nur Angst einflößende Tiere sind, sondern auch Symbolwesen der Versuchung, was wiederum die Macht der gefährlichen Leidenschaft beweist.

Es ist auffallend, dass gerade der Abschlussteil mit der Schilderung des Erstickens der Flammen am umfangreichsten ist. Bestimmt nicht deshalb, weil die Agonie des Rausches mehr Aufmerksamkeit verdiente, als seine Vollendung, denn das würde weder zum Hauptthema noch zum Grundton des Gedichtes passen. Was in diesem Textteil hervorgehoben wird, ist eigentlich die spannende Situation des Zweikampfs zwischen der Tänzerin und ihrer ‚Flamme‘, das heißt zwischen der Künstlerin und ihrer Kunst, bzw. ihrem Kunstwerk. Das geschaffene Produkt, das Werk, scheint sich zu verselbständigen und seiner Urheberin zu trotzen. Dieses Motiv kommt auch in anderen Gedichten Rilkes vor, am deutlichsten in den Zyklusstücken *Der Alchimist*, *Der Reliquienschein* und *Der Goldschmied*. Im Gegensatz aber zu diesen Texten, in denen die Eigenständigkeit des Werkes auf seine Vollkommenheit zurückzuführen ist, die der Künstler erst durch mühsame Formung und Beseelung des rohen Stoffes erreicht, ist in *Spanische Tänzerin* der bezähmende Stoff selbst schon lebendig. Deshalb will er sich nicht ergeben:

und schaut: da liegt es rasend auf der Erde  
und flammt noch immer und ergiebt sich nicht -  
Doch sieghaft, sicher und mit einem süßen  
grüßenden Lächeln hebt sie ihr Gesicht  
und stampft es aus mit kleinen festen Füßen. (Ebd.)

12 Das ist hier auch „der Augenblick des ‚Umschlags‘“, von dem Fülleborn spricht und der mit dem Wort „plötzlich“ signalisiert wird. Fülleborn, Ulrich: Rilke 1906 bis 1910: Ein Durchbruch zur Moderne In: Hauschild, Vera (Hg.): Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 178.

Jedoch: die souveräne Aufführung und die perfekte Choreographie, die auch auf die kleinsten Details achtet, zeigen nicht nur die Macht der Leidenschaft, sondern auch die Macht der Kunst, die allein fähig ist, diesen Lebensrausch authentisch zu vergegenwärtigen.<sup>13</sup>

Obwohl die hier untersuchten Gedichte bei der Darstellung der Frauenfiguren von unterschiedlichen poetischen Methoden zeugen, ist jedoch ein wichtiges gemeinsames Merkmal, nämlich das narrative Element, in jedem Text wahrzunehmen. Und es geht hier keineswegs nur darum, dass das literarische Werk im Gegensatz zu dem der bildenden Kunst nicht in der Lage ist, die Gleichzeitigkeit des visuellen Erlebnisses wiederzugeben und so die Gegenstände nur in zeitlichem Nacheinander beschreiben kann, sondern vielmehr um die Möglichkeit der Sukzession, die schon auch die Dynamik in sich hat. Denn sie macht die Texte Rilkes zu wahren poetischen „Ereignis“. Nur in der Form und in der Intensität gibt es Abweichungen, das Bewegungsprinzip ist in ihnen beständig. Ob es in den Gesten der inneren Regungen oder in impulsiver Dynamik eines Tanzes zum Ausdruck kommt, ist irrelevant. Wichtig ist die Einsicht in die versteckte Welt, die Entdeckung der Tiefe des menschlichen Lebens.

Zuletzt noch die Frage: Warum sind es die Frauen, die häufiger porträtiert, d. h. „erzählt“ werden? Gewiss wegen ihrer Schönheit, welche die Künstler notwendigerweise anspricht. Es gibt aber auch weitere wichtige Motivationen und wohl nicht nur bei Rilke. In seinen Werken fällt aber auf, und das beweisen auch die vorher interpretierten Texte, dass nicht die äußere Erscheinung der Frauen allein überwältigend auf den Dichter wirkt, sondern ihr intuitives Wesen.<sup>14</sup> Sie brauchen nämlich nicht zu fragen, „welche Brücke zu Bildern führe“. Diese Fähigkeit macht sie mit den Dichtern verwandt. Diese Erkenntnis wird schon früh, im *Buch der Bilder* verlautet, in dem der erste Teil des Gedichtes *Von den Mädchen* mit dem lapidaren Geständnis abgeschlossen wird:

Aus ihrem Leben geht jede Tür  
in einen Dichter  
und in die Welt. (260)

- 13 Park kommt in ihrer ausführlichen Interpretation dieses Textes zur Schlussfolgerung: „Das Gedicht *Spanische Tänzerin* will selbst zum Tanz werden, in dem der Gegenstand des Gedichts in sprachlicher Bewegung aufgeht.“ Park, MiRi: *Jenseits der Referenz? Ästhetik und Poetik der Abstraktion im mittleren Werk R. M. Rilkes*. („Auguste Rodin“, „Briefe über Cézanne“, „Neue Gedichte“). München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung 2008, S. 183.
- 14 In ihrer ausführlichen Untersuchung stellt Christine Knoop die höchst komplizierten Inspirationsformen der Frauen in der Lyrik dar, worauf schon die einleitenden Worte hinweisen: „Innen im Dichter nimmt eine Frau Platz, erst dann kann er ‚reden‘ – diese Anschauung formulierte Rainer Maria Rilke in einem Brief von 1904 und sprach damit eine Idee aus, die Teil seiner Kunstauffassung wurde und auch in viel späteren Gedichten, wie den ‚Sonetten an Orpheus‘ von 1922, eine Rolle spielte. Allerdings nimmt das Bild der sich im Dichter niederlassenden Frau, die ihm seine Stimme verleiht, im Rilkeschen Inspirationsdiskurs unterschiedliche Formen und Funktionen an.“ Knoop, Christine: „Und fast ein Mädchen wars“. Zur Darstellbarkeit von Inspiration bei Rainer Maria Rilke. *The German Quarterly*, Vol. 85, No. 3 (Summer 2012), S. 253.

## Erzählen in historischer Verkleidung

### Historie und Zeitgeschichte in Arthur Schnitzlers *Die Frau des Richters*

#### 1. *Die Frau des Richters* – eine späte Erzählung Schnitzlers

Schnitzlers Erzählung *Die Frau des Richters* gehört zu den späteren Werken des Schriftstellers. Die Frage des Spätwerks bzw. der Periodisierung von Schnitzlers Œuvre<sup>1</sup> wird unterschiedlich beurteilt; vor allem in früheren Analysen wurde dem Spätwerk weniger Bedeutung zugemessen<sup>2</sup>, indem es vorwiegend für eine Art Wiederholung früherer Themen und Motive gehalten wurde. Man betrachtete Schnitzler deshalb – seine eigene Bezeichnung aufgreifend – als „Kontinualist“<sup>3</sup>, ohne seine vielfachen Reflexionen und Brechungen seiner eigenen Schreibweise zu betonen.

*Die Frau des Richters* ist das Ergebnis langjähriger Beschäftigungen Schnitzlers mit dem Thema, das er zunächst in unterschiedlichen Gattungen zu gestalten versuchte. Der „Ureinfall“<sup>4</sup>, wie Schnitzler die erste Idee der späteren Erzählung nannte, geht noch auf das Jahr 1908 zurück, diesem folgt eine erweiterte Skizze, ein „kurzes Scen. einer Komödie“<sup>5</sup> am 5. Februar 1916; danach beginnt Schnitzler am 19. Januar 1917 einen Einakter, dessen Plan er am 9. März aufgibt. An der ersten Fassung des zur Erzählung werdenden Textes arbeitet er von Februar bis Dezember 1917, eine neue Variante entsteht vom 11. Februar bis zum 5. März 1918, eine weitere vom 1. September 1922 bis zum 29. März 1923 – diese Phase wird zeitweise „mit Arbeitsunlust und wachsender Angst vor etwas ‚Definitivem‘“<sup>6</sup> begleitet. Nach wiederholter Beschäftigung mit dem Text wurde er am 21. Juni 1924 abgeschlossen. Die Erzählung erschien erstmals am 7. August 1925

- 1 Vgl. dazu u.a. Lukas, Wolfgang: Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzlers. München: Fink 1996.
- 2 Für eine kurze Übersicht vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2002, S. 54f.
- 3 Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Reclam 2005, S. 13.
- 4 Schnitzler, Arthur: Briefe 1913–1931. Hg. v. Peter Michael Braunwarth u.a. 2 Bde. Bd. 2. Frankfurt am Main: S. Fischer 1984, S. 423 [= Br 2].
- 5 Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1913–1916. Unter Mitwirkung von Peter M. Braunwarth u.a. hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 10 Bde. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1983, S. 264 [= Tb 1913–1916].
- 6 Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1920–1922. Unter Mitwirkung von Peter M. Braunwarth u.a. hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 10 Bde. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1993, S. 380 [= Tb 1920–1922].

in der *Vossischen Zeitung*, als Buchausgabe 1925 im Berliner Propyläenverlag, sie wurde dann in den 6. Band der *Gesammelten Werke* 1928 aufgenommen.<sup>7</sup>

*Die Frau des Richters* wurde bis zuletzt nicht besonders intensiv rezipiert, da sie mit den dominierenden Motiven Schnitzlers wenig zu tun zu haben scheint und aufgrund der historischen Verschiebung der erzählten fiktiven Geschichte weder mit der Thematik der Wiener Gesellschaft der Jahrhundertwende noch mit der Entstehungszeit nach dem Ersten Weltkrieg direkt in Zusammenhang steht. Immerhin können – entgegen der Meinung von Dickerson, der behauptet, hier gebe es eine „marked deviation from the range of Schnitzler’s motives and themes“<sup>8</sup> – nach eingehenderer Analyse die Eigenarten Schnitzlerschen Erzählens und seine symbolhaften Themen und Motive wie „Liebe“, „Sexualität“, „Betrug“, „Duell“ und „Spiel“ (wenn auch manche in eher übertragenem Sinne wie das „Duellieren im Gespräch“ der Figuren) hinter der historischen Kulisse entdeckt werden.<sup>9</sup>

In der Forschung gibt es unterschiedliche Meinungen über die Erzählung: obwohl Derré den Text schon 1966 als einen der sonderbarsten von Schnitzler und als eine neue Variante der Betrachtung des Selbst und der Anderen bezeichnet<sup>10</sup>, erblickt Perlmann im Werk „mit ihrer historischen Einkleidung und ihrer Tendenz zum bloß Kunsthandwerklichen ein episches Gegenstück zu den späten historischen Dramen“<sup>11</sup>, daneben entdeckt sie in der Erzählung „weniger Anspruch auf Originalität“ und hält sie für „bloße[] Unterhaltungsliteratur“.<sup>12</sup> Heimerl sieht im Text zwar „einen ästhetischen Rückschritt auf die älteren, hergebrachten Formen novellistischen Erzählens“<sup>13</sup>, meint aber, dass hier längere Passagen innerer Fokalisierung des Erzähldiskurses und variable Perspektivierungen, d.h. ständige Charakteristika Schnitzlerschen Erzählens ebenfalls entdeckt werden können<sup>14</sup>, die die Erzählung mit den vorzüglich „modernen“, erzähl-

7 Zu den Angaben der Entstehung vgl. Urbach, Reinhard: Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken. München: Winkler 1974, S. 132.

8 Dickerson, Harold J. Jr.: Arthur Schnitzlers *Die Frau des Richters*: A Statement of Futility. In: *The German Quarterly* 43 (1970): 2, S. 223–236, hier S. 223. Dickerson meint, „*Die Frau des Richters* stands apart when compared to Schnitzler’s other stories“ (ebd.).

9 Zur sich wiederholenden (symbolhaften) Motivik bei Schnitzler vgl. Orosz, Magdolna: Das übertragene Konkrete: Metaphorik und erzählte Welt in Arthur Schnitzlers Erzählungen. In: *Kodikas / Code. Ars Semeiotica* 32 (2009): 3–4, S. 327–343.

10 Derré, Françoise: *Imagerie viennoise et problèmes humains*. Paris: Marcel Didier 1966, S. 433f. Derré weist hier auch auf die Form mit den historischen Kulissen bzw. eine intertextuelle Folie hin, denn, ihrer Meinung nach, Schnitzlers Erzählung „parodie les anciennes chroniques, et la bizarrerie des intrigues annexes“ (ebd., S. 433).

11 Perlmann, Michaela L.: *Arthur Schnitzler*. Stuttgart: Metzler 1987, S. 160.

12 Ebd.

13 Heimerl, Joachim: *Arthur Schnitzler. Zeitgenossenschaft der Zwischenwelt*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2012, S. 31.

14 Neuse meint zwar, dass die Verwendung des inneren Monologs in dieser Erzählung „bis auf wenige Beispiele fast gänzlich“ fehlt (Neuse, Werner: *Geschichte der erlebten Rede und des*

technisch innovativen Werken des Autors verbinden. Interessanterweise schwankt auch Schnitzlers eigene Beurteilung seiner Erzählung, indem er am 21. Juni 1924 über den noch nicht vollendeten Text im Tagebuch schreibt: „Nm. Fr. d. R. zu Ende. Nicht übel erfunden, gut erzählt; – von meiner Eigenart wenig zu spüren“.<sup>15</sup> Immerhin zeugt der lange Arbeitsprozess auch von Schnitzlers Bemühen, die Erzählung, „an der ich immer wieder zu corrigiren finde“<sup>16</sup>, seinen eigenen ästhetischen Ansprüchen entsprechend zu gestalten; wahrscheinlich mag hier eben die historische Situierung der erzählten Geschichte für den Autor nicht unproblematisch gewesen sein.

Der Text kann auf mehreren Ebenen interpretiert werden<sup>17</sup>, ihr Zusammenspiel lässt eine verwirrende Sinnkomplexität erkennen. Die erzählte Geschichte gestaltet Schnitzlersche Themen und Motive psychologischer Persönlichkeitsentfaltung, wie Fliedl bemerkt, in einer „historischen Einkleidung“ und liefert „auch ein[en] Kommentar zur Zeitgeschichte“<sup>18</sup>; so erzeugt sie „eine Polyphonie von Zeiten, einerseits der Entstehung um 1920, andererseits der dargestellten Zeit ab Mitte des 18. Jahrhunderts“<sup>19</sup> in Form einer fiktiven „historischen Chronik“.<sup>20</sup>

## 2. Erzählte Welt und Figurenverhältnisse – vielfältige Konstellationen

Die erzählte Geschichte/erzählte Welt der Novelle wird von einem hetero- und extradiegetischen fiktiven Erzähler erzählt, der sie in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts und ins erfundene Herzogtum Sigmaringen versetzt.<sup>21</sup> Die Zeit der Geschehnisse wird in

inneren Monologs in der deutschen Prosa. New York u.a.: Peter Lang 1990, S. 349), aber bei der Figur des Richters entdeckt er „lange E.R.n [= erlebte Reden]“ (ebd., S. 350), was auch zu den Charakteristika von Schnitzlers Erzählen gehört.

15 Tb 1923–1926, 157.

16 Tb 1923–1926, 227.

17 Lawson, Richard H.: Adalbert Wogelein's Justice, Allegorical Justice, and Justice in Schnitzler's „Die Frau des Richters“. In: Gelber, Mark H. (Hg.): Identity and Ethos. Bern u.a.: Peter Lang 1986, S. 145–154, hier S. 146.

18 Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Reclam 2005, S. 213.

19 Udd, Ursula: Diskurse in der fiktionalen historischen Erzählung am Beispiel von Arthur Schnitzlers Die Frau des Richters. In: Neuendorff, Dagmar u.a. (Hg.): Alles wird gut. Beiträge des Finnischen Germanistentreffens 2001 in Turku/Abo, Finnland. Frankfurt am Main: Peter Lang 2005, S. 255–265, hier S. 261.

20 „The novella's constellation of characters is brought together by a series of events described in the manner of a historical chronicle“, vgl. Tweraser, Felix W.: Political Dimensions of Arthur Schnitzler's Late Fiction. Columbia SC: Camden House 1998, S. 54. Neuse spricht auch von einem am Anfang und am Ende einsetzenden „Chronikstil“ (Neuse: Geschichte der erlebten Rede und des inneren Monologs in der deutschen Prosa, S. 350).

21 Derré erwähnt auch, „[I]e XVII<sup>e</sup> siècle [...] apparaît souvent dans des œuvres plus tardives [...]. Quelques œuvres narratives, elles aussi, empruntent leur décor au XVIII<sup>e</sup> siècle, italien pour *Casanovas Heimfahrt*, allemand pour *Die Frau des Richters*“ (Derré: Imagerie viennoise et problèmes humains, S. 284).

der erzählten Geschichte vom fiktiven Erzähler nur indirekt angegeben, indem der Sohn des alten Herzogs, bevor er nach dem Tod des Vaters zurückkehrt, sich in Paris aufhält und „mit Gelehrten und Schriftstellern, darunter den berühmten Enzyklopädisten Diderot und Baron von Grimm, persönlichen Verkehr gepflogen hatte“.<sup>22</sup> Der Erzähler hebt gleich am Anfang hervor, dass es sich in Sigmaringen „behaglicher und ungefährdeter leben ließ als in manchem anderen deutschen Fürstentum“ (ES 2, 383), weil sich der Herzog Karl Eberhard XVI. vielmehr um seine Mätressen, die „Gartenmägdelein“ (ES 2, 382) als um Staatsangelegenheiten kümmerte und sein Land eigentlich nicht mehr regierte:

Der verstorbene Herzog, in jungen Jahren beim Volk ziemlich verhaßt gewesen, hatte seinen Untertanen längst keinen Anlaß zu ernstlicher Klage mehr gegeben. Im Genuße großer Einkünfte aus dem Erbe seiner früh dahingegangenen, mit dem unermesslich reichen polnischen Fürstengeschlecht der Poniatowski verschwägerten Gattin, durfte er darauf verzichten, das Volk mit Steuern und Abgaben über Gebühr zu belasten, und hatte sich's, insbesondere in den letzten Jahren, an den Vergnügungen der Jagd und an der Gesellschaft seiner Gartenmägdelein so völlig genügen lassen, daß ihm für politische und soldatische Spielereien keine Zeit übriggeblieben war. (ES 2, 382f.)

Nach dem plötzlichen Ableben des Herzogs soll sein Sohn, der „Art und Wandel seines Vaters stets mißbilligt“ (ES 2, 382) hatte und deshalb „immer auf Reisen“ (ES 2, 382) war, aus Paris, wo er sich die aufklärerischen Ideen zu eigen gemacht haben soll, zurückkehren und das Land, das er „schon drei Jahre lang nicht mehr betreten hatte“ (ES 2, 382), reformieren.

Gleichzeitig mit ihm kehrt in diese Welt, ins „Landstädtchen Karolsmarkt“ (ES 2, 382), auch Tobias Klenk, der „[a]ls der verwegenste Schwätzer im Fürstentum, ja überhaupt als ein bedenklicher Geselle galt“ (ES 2, 383) zurück. Er kommt nach mehreren Jahren des Umherirrens, in denen er „öfters mit der Polizei und den Gerichten, wohl auch mit den Gefängnissen nähere Bekanntschaft gemacht haben sollte“ (ES 2, 384), um im Herzogtum gegen Herrschaft und Unterdrückung aufrührerisch das Wort zu führen. Damit kann er vor allem seinen „Altersgenosse[n] und einstige[n] Schulkamerad[en]“ (ES 2, 385), den von ihm in der Schulzeit terrorisierten und ihm függig gewordenen Adalbert Wogelein, den Richter in Karolsmarkt, beeinflussen und ein „Freundschaftsband zwischen den beiden“ (ES 2, 385) wiederbeleben:

Es kam wohl vor, daß der eine oder der andere Tischgenosse ihn mit ängstlichen, wenn auch scherzhaft klingenden Worten zu beschwichtigen suchte; dafür gab es Einen, der niemals anstand, seine Partei zu ergreifen, ihm wohl auch in seinen aufrührerischen Reden mit Gründen anscheinend philosophischer Natur beizustehen und sich bei solcher Gelegenheit zuweilen zu noch schlimmeren und

22 Schnitzler, Arthur: Gesammelte Werke. Die Erzählenden Schriften. 2 Bde. Bd. 2. Frankfurt am Main: Fischer 1961, S. 382. Im Folgenden wird der Text mit der Sigle ES 2 und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

gefährlicheren Äußerungen [...] zu versteigen pflegte [...]. Und dieser eine war wunderlicherweise kein anderer als der Richter in Karolsmarkt, Adalbert Wogelein [...]. (ES 2, 385)

Adalbert Wogelein, der früher „ein musterhaft sanfter und fleißiger Schüler“ (ES 2, 385) war, der nach dem Jurastudium „im Alter von siebenundzwanzig Jahren in seinem Geburtsort das Richteramt an[trat], das er mit genügendem Anstand und getreu nach dem Buchstaben des Gesetzes verwaltete“ (ES 2, 387), führt mit seiner jungen Frau Agnes, der Tochter des Stadtapothekers und Bürgermeisters, einem „stille[n], heitere[n], wohlgebildete[n] Geschöpf“ (ES 2, 387), ein unauffälliges bürgerlich-konventionelles Leben. Unter dem Einfluss von Klenk aber, und teilweise auch unter dem ihm sonst ungewöhnlichen Alkoholkonsum, äußert er sich aufrührerisch gegenüber der herzoglichen Macht und damit entgegen den Erfordernissen seines Amtes, wie dies seiner Frau von seinem Schwiegervater (also ihrem Vater) berichtet wird:

Diesmal aber hatte sie [...] überhaupt erst durch den Vater vernommen, der eines Morgens, als der Schwiegersohn bereits das Haus verlassen, es geraten fand, die Tochter von gewissen bedenklichen Äußerungen zu unterrichten, die ihr Gatte am vorhergegangenen Abend, offenbar unter dem gefährlichen Einfluß des kürzlich heimgekehrten Freundes, und diesen noch überbietend, im Wirtshaus getan, und die, aus dem Munde eines richterlichen Beamten, geradezu unbegreiflich geklungen hätten, und allerlei Unannehmlichkeiten, wenn nicht schlimmere Folgen, nach sich ziehen könnten. (ES 2, 388)

Der Konflikt zwischen seiner Freundschaft beziehungsweise seiner Anhänglichkeit zu Klenk sowie den Anforderungen seines richterlichen Amtes und seiner Machtabhängigkeit spitzt sich zu, als Klenk wegen Wildjägerei vor Gericht gestellt wird und von Wogelein gerichtet werden soll. Er verurteilt ihn, in Anwesenheit des der Gerichtsverhandlung unerwartet beiwohnenden jungen Herzogs, zu Gefängnis und „nachheriger Landesverweisung“ (ES 2, 404), indem er das Dilemma, wie sein Handeln beurteilt werden sollte, nicht loswerden kann, denn der Herzog geht, „ohne auch nur durch ein Wort seiner Zufriedenheit oder seiner Mißbilligung Ausdruck zu verleihen“ (ES 2, 405).

Es entsteht eine komplizierte Situation: Nach dem Urteil versucht Wogelein, sich vor seiner Frau als mutigen Retter Klenks vor der (eigentlich nicht existierenden) Rache des Herzogs, vor Klenk als seinen treuen Freund und Komplizen, vor dem Herzog als ihm ergebenen Aufroller des gegen ihn gerichteten Komplotts aufzuspielen. Wogelein, dessen Feigheit sich beim Zusammentreffen aller vier Beteiligten vor Klenk, Agnes und dem Herzog selbst enthüllt, wird von seiner Frau verlassen<sup>23</sup>, da sie angesichts der Lügen ihres Mannes zum Gartenmädlein des jungen Herrschers werden will:

23 Das ist, angesichts des vermutlich unerfüllten Sexuallebens in ihrer Ehe, „the realization of her potential as a woman“ (Dickerson: Arthur Schnitzlers Die Frau des Richters, S. 228).

Und mit einer Stimme, die so fern und fremd für Adalbert klang, daß es ihm kalt über den Rücken lief, erwiderte Agnes: »So wünsche ich mir denn, von meinem Durchlauchtigsten Herrn und Herzog als Gärtenmägdelein erwählt zu werden – und wenn es meinem Herrn nicht gefällt, mich sofort mit sich nach Karlslust zu nehmen, so erbitte ich mir unter seinem Schutz unverzüglich an irgendeinen andern sichern Ort gebracht zu werden, um auch nicht eine Stunde länger in diesem Hause, an der Seite dieses Mannes, der mein Gatte war, weiter leben zu müssen.« (ES 2, 417f.)

Am Ende verbannt der Herzog den sein geplantes Attentat enthüllenden Klenk, statt ihn, wie früher beabsichtigt, in die Gesellschaft seines Landes zu integrieren; er verspricht Wogelein zwar eine Stelle beim Reichsgericht in Wetzlar, woraus später nichts wird, und weist ihn scharf zurecht,

daß es nicht gut tut, vor der Welt, insbesondere aber vor seinem Weib, den Helden spielen zu wollen, wenn man nun einmal als Hasenfuß geboren ward. Es geht in solchem Falle ohne Lüge nicht ab; – und habt Ihr Euch erst zu einer herbeigelassen, so folgen ihr die nächsten unweigerlich [...]. So ist es Euch geschehen, Adalbert Wogelein, und Ihr liegt so kläglich da, daß Ihr mich dauern solltet. Doch Ihr dauert mich nicht [...]. (ES 2, 430)

Das Lügenhafte bewegt den Herzog auch dazu, Agnes zur Mätresse zu nehmen; so gibt er seine reformatorischen Pläne auf, derer er „an diesem einen Tag müd geworden [ist] für – lange Zeit“ (ES 2, 429).

Letztendlich kehrt am Ende der erzählten Ereignisse eine der alten ähnliche Ordnung zurück, in der alles Aufrührerische getilgt wurde: der junge Herzog, Karl Eberhardt (sic!) XVII. setzt das Leben seines Vaters fort, Agnes ist die Mätresse des Herzogs, aber – tagsüber im bürgerlichen Leben – auch die Frau des Richters, dessen Ansehen in der Stadt trotz allem was vorgefallen ist, nicht gemindert wird, und der aufrührerische, dem Land verwiesene Klenk endet sein Leben am „Galgen, [der] in einem anderen Land [stand]“ (ES 2, 433).

Die fünf Teile der Erzählung entfalten sich in einer klassischen Dramenstruktur, in der Schnitzlers ursprünglicher Plan eines dramatischen Werkes, einer „kleinen Komödie“<sup>24</sup> aus dem Jahr 1916 mitschwingt.<sup>25</sup> Das einleitende und das abschließende Kapitel fungieren als Exposition und Epilog eines auktorialen Erzählers, der die Perspektive (und meistens – zwar in indirekter Rede – das Wort) mittlerweile immer wieder einer Figur, vorwiegend dem Richter (vor allem im vierten Kapitel) übergibt, wodurch die Wandlungen in den Einstellungen der anderen Figuren aus dieser subjektiven Sicht

24 Vgl. dazu Tb 1913–1916, 264.

25 Diese strukturelle Ähnlichkeit in der Dramen- und Erzählform kommt auch im Frühwerk Schnitzlers vor, wie es Szendi anhand der Novelle *Der Ehrentag* beweist; vgl. Szendi, Zoltán: Erzählperspektiven in den frühen Novellen Arthur Schnitzlers. In: Csúri, Károly / Horváth, Géza (Hg.): *Erzählstrukturen 2. Studien zur Literatur der Jahrhundertwende*. Szeged: József-Attila-Universität 1999 (= Acta Germanica 10), S. 94–109. hier S. 105f.



vermittelt werden: so „[vermag] dieser Erzähler kaum eine eigene Sicht, und also Deutung zu entwickeln“<sup>26</sup> und lässt, trotz seiner erklärenden und kommentierenden Eingriffe, die tieferen Motivationen der Figuren und letztendlich die Frage seiner eigenen Zuverlässigkeit offen, indem durch sein narratives Verfahren „faktisch Gesichertes in der Erzählung ihrem Wesen nach kaum zu erwarten ist“.<sup>27</sup> Die Unsicherheiten und Unstimmigkeiten im Erzähldiskurs des Erzählers machen darauf aufmerksam, „daß größte Vorsicht geboten bleibt, wenn es darum geht, seine Aussagen auf ihre Glaubwürdigkeit hin zu überprüfen“.<sup>28</sup>

Die weiteren Kapitel fokussieren auf die Figuren, deren sich verändernde Haltungen ihre Rolle in dieser „Geschichte von vier Personen“<sup>29</sup> bestimmen: so könnte einerseits Tobias Klenk in den Mittelpunkt gerückt werden, dessen Geschichte das Leben von Agnes, Adalbert und dem Herzog als eine Art Katalysator gleichermaßen beeinflusst<sup>30</sup>, ebenso wäre aber auch Agnes als Hauptperson zu betrachten<sup>31</sup>, die „wie tausend andere Bürgerstöchter, die in engem Kreise ohne Ahnung einer weiteren und größeren Welt und ohne Sehnsucht nach ihr aufgewachsen sind“ (ES 2, 387), die aber mit ihrer „Absage an die Ehe und die Dominanz des Mannes“<sup>32</sup> auch als „Urbild der neuen Frau“<sup>33</sup> fungieren könnte, die bei Schnitzler in einigen späteren Texten wie u.a. auch in *Casanovas Heimfahrt* oder *Spiel im Morgengrauen* erscheint. Diesem Rollenverständnis widerspricht jedoch ihre stillschweigende Rückkehr zu Adalbert und damit zum konventionellen bürgerlichen Leben sowie ihr Gartenmädgleindasein, wodurch sie letzten Endes „der alten Weltordnung [...] verhaftet bleibt“<sup>34</sup>; sie funktioniert so als „Bestandteil einer erstarrten Gesellschaft, die potentielle Revolutionäre [...] sehr wohl abzuwehren weiß“.<sup>35</sup>

26 Gerrekens, Louis: Demontage verlorener Hoffnungen: Arthur Schnitzlers „Die Frau des Richters“ oder die literarische Verdrängung eines Scheiterns. In: Monatshefte 89 (1997): 1, S. 31–58, hier S. 31.

27 Ebd., S. 54.

28 Ebd., S. 31. Leyh hebt auch die Unzuverlässigkeit des Erzählers hervor, „der nicht an der Handlung beteiligt ist, aus einer bestimmten Distanz erzählt, jedoch weder allwissend noch zuverlässig ist“ (Leyh, Valérie: Geräusch, Gerücht, Gerede: Formen und Funktionen der Fama in Erzähltexten Theodor Storms und Arthur Schnitzlers. Berlin: Erich Schmidt 2016, S. 269).

29 Vgl. Weinberger, der die Geschichte „a story of four individuals“ nennt. (Weinberger, G. J.: Political interaction in Arthur Schnitzlers Die Frau des Richters. In: Neophilologus 73 (1989), S. 254–262, hier S. 254.

30 Vgl. dazu Blackall, der Klenks Figur in den Mittelpunkt der Viererkonstellation stellt: „Die Frau des Richters is not the story of Adalbert, is not the story of Agnes but the story of Tobias as he invades the lives of Agnes, Adalbert and the Duke“ (Blackall, Eric A.: Tobias Klenk. In: Brinkmann, Richard / Kudszus, Winfried/ Seeba, Hinrich C. (Hg.): *Austriaca*. Beiträge zur österreichischen Literatur. Tübingen: Niemeyer 1975, S. 267–284, hier S. 278).

31 Dickerson: Arthur Schnitzler's Die Frau des Richters, S. 224.

32 Heimerl: Arthur Schnitzler, S. 45.

33 Ebd., S. 44.

34 Gerrekens: Demontage verlorener Hoffnungen, S. 52.

35 Ebd.

Eine differenziertere Sicht ergibt sich vielmehr aus der Betrachtung der sich wandelnden Konstellationen der anfangs vom Erzähler eingeführten, aber in entscheidenden Momenten in erlebter Rede vielfach perspektivierten vier Figuren, die als Zweier- bzw. als Dreierbeziehungen der vier Charaktere als ein „amalgam of public and private relationships“<sup>36</sup> mehrere Modifikationen in der erzählten Welt erfahren und das Trügerische aller Charakterentwicklung entlarven. So entfalten sich die Beziehungen zwischen Klenk und Wogelein, Wogelein und Agnes in Richtung einer emotionalen Entfernung und Abweisung, indem sowohl Klenk als auch Agnes die Hinterhältigkeit, Feigheit und Lüge Wogeleins erkennen, die durch seine an sie gerichteten Beeinflussungsanstrengungen zum Ausdruck kommen.<sup>37</sup> Zwischen Agnes und dem Herzog entfaltet sich eine emotionale wie körperliche Anziehung und Annäherung, indem Agnes nach ihrer von vornherein gespürten Faszination für den jungen Herzog ihren Mann (wohl aus Abneigung aufgrund seines Verhaltens) verlässt und der Herzog durch sie auch seine Abschätzung gegenüber dem feigen und hinterhältigen Richter zum Ausdruck bringt, so dass damit auch seine Beziehung zu Wogelein klar von Abneigung geprägt wird. Die Beziehungen zwischen Agnes und Klenk sowie zwischen Klenk und dem Herzog bleiben eher indirekt bzw. auf der Ebene einer gegenseitigen Abneigung und Zurückweisung. Die Dreierbeziehungen zwischen Wogelein, Klenk und dem Herzog sowie zwischen Wogelein, Agnes und dem Herzog durchlaufen mehrere, durch die Zweierbeziehungen bedingte Etappen und verschieben sich vielfältig zwischen den Figuren: Wogelein steht demaskiert und erniedrigt da, Klenk wird entfernt, der Herzog trägt den Sieg zweifach davon, indem Wogelein, von seiner Frau verlassen, missachtet und betrogen, auch in der anderen Dreierbeziehung gegenüber dem Herzog verliert.

Letzten Endes muss aus der Viererkonstellation von Wogelein, Klenk, Agnes und dem Herzog, die sich durch die einzelnen Konflikte in den jeweiligen Zweier- und Dreierbezügen (Wogelein–Agnes, Wogelein–Klenk, Wogelein–Herzog, Klenk–Herzog, Klenk–Agnes, Agnes–Herzog bzw. Wogelein–Agnes–Herzog, Wogelein–Klenk–Herzog) immer wieder als labil und in Bezug auf die Kräfteverhältnisse als veränderlich erweist, das Aufrührerische, sei es auf privater wie auch auf staatlicher Ebene, eliminiert werden, um im verbleibenden Dreieck Adalbert–Agnes–Herzog die Rückkehr zur früheren Ordnung, das „mühsame *happy end*“<sup>38</sup> gewährleisten zu können:

In der gleichen Weise ging es noch manchen Abend, manche Nacht, manchen Morgen. Und alle, Agnes, ihr Gatte, ihr Vater, der Bürgermeister, und ganz Karolsmarkt fanden sich rascher in den Lauf

36 Tweraser: *Political Dimensions of Arthur Schnitzler's Late Fiction*, S. 55.

37 Es könnte psychologisch deutend angenommen werden, „Adalberts Überzeugungsversuche drücken [...] eine tiefe Angst aus, die eigentlich mit dem Männlichkeitsbegriff der Zeit nicht kompatibel ist“ (Leyh: *Geräusch, Gerücht, Gerede*, S. 274).

38 Fliedl: *Arthur Schnitzler*, S. 213.

der Dinge, als irgendeiner an dem Tage hätte prophezeien dürfen, da der Herzog in sein Land wieder heimgekehrt war. (ES 2, 432)

Der alte „Lauf der Dinge“ (ES 2, 432) stellt sich, als wäre nichts geschehen, ohne Schwierigkeiten wieder ein. Die erzählte Geschichte verläuft damit in einem Kreis: die Anfangs- und die Endsituationen sind fast identisch, eine richtige Veränderung ist – trotz den inzwischen erfolgten Veränderungen bzw. eher Verschiebungen in den Figurenbeziehungen – nicht eingetreten, nur „völlige Stagnation und Stillstand“<sup>39</sup> sind zu diagnostizieren.

Die Figuren demaskieren sich durch ihre gegenseitigen, sich verlagernden Perspektiven aufeinander: Adalbert Wogelein erweist sich in seiner Feigheit, Kleinkariertheit als „treuer Diener seines Herrn“; Tobias Klenk steht, trotz seinem aufrührerischen Geschwätz von einem größeren Komplott, als sich selbst ruinierender Einzelgänger da; Agnes, eine problematische und, trotz ihrer Auflehnung gegen ihren Mann, letztendlich eine konventionelle Figur<sup>40</sup> und „Bestandteil einer erstarrten Gesellschaft“<sup>41</sup>, erreicht durch ihren Ausbruch aus der herkömmlichen Lebensform eigentlich die Wiederherstellung des alten Arrangements sowohl auf privater wie auf gesellschaftlicher Ebene, da der von den Lügen und der Kleinlichkeit seiner Untertanen „an diesem einen Tag müd genug geworden[e]“ (ES 2, 429) Herzog, teilweise nach diesem Erlebnis zum früheren „Lauf der Dinge“ zurückkehrt, ohne eine neue Ordnung je eingeführt zu haben, indem er „binnen kurzer Frist ein Fürst von ganz ähnlicher Art [wird], wie seine Ahnen es gewesen“ (ES 2, 432f.). Auf diese Weise lässt sich ein tiefliegender „Geschichtspessimismus“<sup>42</sup> des fiktiven Erzählers (und somit Schnitzlers) diagnostizieren, dessen historisierende Erzählung eigentlich „auf das 20. Jahrhundert verweist“.<sup>43</sup>

### 3. Intertextuelle Historisierung im Erzähldiskurs

Der Erzähldiskurs in *Die Frau des Richters* ist generell auch vom vielfältigen Gebrauch intertextueller Bezugnahmen bestimmt und vielfältig erweitert. Aurnhammer hebt den Reichtum intertextueller Verweise nicht nur in der frühen, sondern auch in Schnitzlers

39 Leyh: Geräusch, Gerücht, Gerede, S. 266.

40 Vgl. Weinberger: Political interaction in Arthur Schnitzlers *Die Frau des Richters*, S. 259f.; Blackall bemerkt zur Figur von Agnes, sie „does not slam the door on domesticity and depart for ever. She is no Nora Helmer“ (Blackall: Tobias Klenk, S. 277). Obwohl Heimerl in Agnes „das Urbild der neuen Frau“ (Heimerl: Arthur Schnitzler, S. 44) erblickt, bleibt sie, trotz ihrer „Absage an die Ehe“ (ebd., S. 45), zumindest eine ambivalente Figur, die die alte Ordnung restaurieren hilft.

41 Gerrekens: Demontage verlorener Hoffnungen, S. 52.

42 Fliedl: Arthur Schnitzler, S. 214.

43 Leyh: Geräusch, Gerücht, Gerede, S. 267.

späterer Schaffensphase hervor, in der „[d]ie Anspielungen auf fremde Texte [...] einerseits komplexer, andererseits stärker assimiliert und in den eigenen Text integriert“<sup>44</sup> werden als in der früheren Periode; insgesamt sei hier „eine Vervielfältigung der intertextuellen Bezüge charakteristisch“<sup>45</sup>. Das trifft auch auf *Die Frau des Richters* zu, die durch eine aufmerksame Analyse erschließbare vielfache explizite wie implizite intertextuelle Bezüge aufweist und die erzählte Welt damit in einen mit der Handlungszeit der erzählten Geschichte parallelen, intertextuell untermauerten literaturhistorischen Kontext der Goethezeit stellt, der den historisierenden Rahmen und den Hintergrund der erzählten Geschichte durch das „Verliterarisieren des Berichteten“<sup>46</sup> spiegelbildhaft offen legt.

Die in der Erzählung überwiegende indirekte Charakterisierung der Weltsegmente der Figuren durch ihr Verhalten und die wechselnden Fokalisierungen werden in großem Maße vor dem Hintergrund der intertextuellen Bezüge entfaltet, die bestimmte Verhaltensweisen bestätigend, andere wiederum umkehrend oder ironisch gebrochen aufzeigen. So stellt die zentrale Szene von Adalberts Richterspruch erkennbare Parallelen zu Kleists *Zerbrochenem Krug* her und lässt den Richter schon vor seiner Selbstdemaskierung im späteren Dialog mit Klenk bzw. dem Herzog als mit der Kleistschen Figur des Richters Adam vergleichbaren Charakter erkennen, so dass der Feststellung zugestimmt werden kann, „Kleists [...] Lustspiel scheint in der Tat als Folie für das zentrale Kapitel der Novelle gedient haben“<sup>47</sup>, zumal in der Gerichtsverhandlung „jede von Schnitzlers Figuren vergleichbare Aspekte mit den entsprechenden Figuren bei Kleist auf[weist]“.<sup>48</sup> Die Dreierkonstellation der Figuren von Wogelein, Klenk und dem der Gerichtsverhandlung „schweigend, unbeweglich, mit über der Brust gekreuzten Armen auf seinem Platz sitzen geblieben[en]“ Herzog (ES 2, 404) entspricht im Grunde genommen der Zusammenstellung von Richter Adam, Frau Marthe und dem Revisor Walter in Kleists Stück<sup>49</sup>, wodurch eine vieldeutige Anspielung entsteht, die die erzählte Welt (bzw. Schnitzlers Text) mit einem literarischen Schlüsseltext in Verbindung bringt.<sup>50</sup>

44 Aurnhammer, Achim: *Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen*. Berlin / Boston: de Gruyter 2013, S. 2.

45 Ebd., S. 21.

46 Gerrekens: *Demontage verlorener Hoffnungen*, S. 42.

47 Ebd., S. 44; vgl. dazu auch Perlmann: *Arthur Schnitzler*, S. 160.

48 Udd, Ursula: *Brüche in der Zeit. Analyseversuche zu Arthur Schnitzlers Erzählung „Die Frau des Richters“ unter Berücksichtigung von archäologischen Ebenen und Diskursen*. Waasa: Universitas Wasaensis (Diss.) 2005, S. 78.

49 Vgl. Gerrekens: *Demontage verlorener Hoffnungen*, S. 42f.

50 Gerrekens spricht hier vom Anachronismus des Erzähldiskurses, indem er den (fiktiven) Erzähler als einen Zeitgenossen der im 18. Jahrhundert, aber vor der Französischen Revolution situieren erzählten Geschichte postuliert, der deswegen Kleists erst 1808 uraufgeführtes und 1800 in der Druckfassung erschienenes Drama nicht gekannt haben könnte (vgl. Gerrekens: *Demontage verlorener Hoffnungen*, S. 45) – Gerrekens zieht hier die Möglichkeit eines nicht zeitgenössischen Erzählers nicht in Betracht.

Die Erwähnung von Wetzlar durch den Herzog, wo Wogelein „[d]ie Stelle [...] beim Reichsgericht gewahrt sein“ (ES 2, 430) sollte, verbindet Schnitzlers Text literaturgeschichtlich mit Goethe, der dort Rechtspraktikant war, und schafft „eine dialogische Verbindung zu der beschriebenen Epoche“.<sup>51</sup> Darüber hinaus könnten bei der Figur von Tobias Klenk einzelne intertextuelle Verweise auf Goethes Werther-Figur angenommen werden, und zwar durch „Klenks sonderbare Kleidung“<sup>52</sup> mit seinem „kavaliersmäßig zugeschnittenen, doch abgetragenen Gewand, zu dem die hohen, gelben Stiefel nicht recht passen wollten“ (ES 2, 399). Ebenso ließen sich Bezugnahmen durch den „Verweis auf den Soldatenverkauf nach Amerika“<sup>53</sup> und durch die „frequent attacks on the regime“<sup>54</sup> auf *Kabale und Liebe* oder auch auf die Figur von Karl Moor in Schillers *Die Räuber*<sup>55</sup> postulieren. Klenk kann aber nur als Karikatur der Schillerschen Figur betrachtet werden, er ist „no Karl Moor [...]. In him, the caricature, there is neither change of heart nor a moral decision. In place of truly heroic deeds there are only heroic words.“<sup>56</sup> Eine andere Annahme von Gerrekens, der Name „Klenk“ könnte als eine mögliche Assoziation auf „Klinke“ und damit „als verdeckter Wink gelesen werden“<sup>57</sup>, lässt die Figur wiederum mit Kleists erwähntem Stück verbinden. Weitere vermutbare Bezugnahmen lassen sich auch entdecken: so auf Kleists *Kätchen von Heilbronn* in der Szene von „Agnes' Erröten beim Anblick des Herrn“<sup>58</sup>, in dem indirekten, verdeckten Zitat von Schillers *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*<sup>59</sup> im Satzesatz der Erzählung, der von Klenks Tod am Galgen berichtet. Außerdem kann in dem ungleichen Freundschaftsverhältnis Wogelein–Klenk eine entfernte Allusion auf die Beziehung Don Carlos–Posa in *Don Carlos*<sup>60</sup> verortet werden; weiterhin entstehen durch die messianisch oder anti-messianisch anmutenden Züge der männlichen Figuren verdeckte Verweise auf die Bibel.<sup>61</sup>

Die vielfältigen Bezugnahmen der Erzählung konzentrieren sich vor allem eindeutig

51 Udd: Brüche in der Zeit, S. 87.

52 Gerrekens: Demontage verlorener Hoffnungen, S. 40. Gerrekens meint sogar, in Wogelein seien Kleists Richter Adam mit der Figur von Albert aus Goethes Werther-Roman verbunden, vgl. ebd., S. 44; vgl. außerdem auch Udd: Brüche in der Zeit, S. 87ff.

53 Udd: Brüche in der Zeit, S. 85; gemeint sind hier Adalberts Auslassungen über „das Unrecht“, er spricht „von dem Schacher, den sie [= die Fürsten] mit ihren eigenen Landeskindern trieben, indem sie sie als Soldaten nach Amerika verkauften, von der schändlichen Mätressenwirtschaft, deren Duldung für die Frauen und Jungfrauen des Landes eine stete Gefahr und Schande bedeutete“ (ES 2, 389).

54 Dickerson: Arthur Schnitzler's Die Frau des Richters, S. 226.

55 Vgl. Perlmann: Arthur Schnitzler, S. 160.

56 Dickerson: Arthur Schnitzler's Die Frau des Richters, S. 233.

57 Gerrekens: Demontage verlorener Hoffnungen, S. 44.

58 Ebd., S. 50.

59 Vgl. Udd: Brüche in der Zeit, S. 81.

60 Ebd., 82ff.

61 Vgl. Gerrekens: Demontage verlorener Hoffnungen, S. 47–51.

auf die literaturhistorische Zeit von Sturm und Drang und Klassik; sie liefern damit vielfache Zeichen dafür, „wie sich *Die Frau des Richters* in eine aus zeitgenössischen Texten [der erzählten Zeit, M.O.] überlieferte Welt eingeschrieben hat“ und wie „der Autor [= Schnitzler] sich (bewusst oder unbewusst) dem Diskurs der erzählten Zeit näherte“.<sup>62</sup> Durch die intertextuellen Momente verdichtet sich ein heterogenes Bezugsgesetz verschiedenartiger Bedeutungselemente, sie konterkarieren zugleich eine auf einen kohärenten Sinn gerichtete Deutung und können als Erklärung für die in der Forschungsliteratur bemerkbare interpretatorische Irritation der Erzählung herangezogen werden. Sie belegen zugleich auch den „merklichen Wandel“, den Aurnhammer „[i]n der Wahl der Prätexte“<sup>63</sup> in Schnitzlers späteren Werken diagnostiziert, indem er „eine individualisierte Prätextwahl“<sup>64</sup> hervorhebt, sowie bemerkt, „[a]uch das Gattungsspektrum der Prätexte vergrößert und diversifiziert sich tendenziell“.<sup>65</sup> So entsteht in *Die Frau des Richters* eine komplizierte Textwelt, in der die erzählte Welt und die Erzählwelt/der Erzähldiskurs in ihrem vielschichtigen Zusammenspiel ein historisches Versteckspiel des Autors entfalten.

#### 4. Historische Verkleidung, Geschichtspessimismus und Zeitkritik

Die intertextuell-historische Einrichtung der sich fast zur Komödie entwickelnden erzählten Geschichte lässt auch politische Beschäftigungen und Bedenken des Autors Schnitzler und indirekt eine starke Verankerung der erzählten Welt in der außertextuellen Welt des Autors selbst erkennen. Schnitzler stand den historischen Veränderungen zeit seines Lebens ziemlich skeptisch gegenüber und empfand – die Erscheinungen, Konflikte und Probleme der Nachkriegszeit reflektierend – eine gewisse Kontinuität zwischen der Zeit der untergegangenen Monarchie und der Nachkriegszeit.<sup>66</sup> Die iro-

62 Udd: Brüche in der Zeit, S. 90. Leyh hebt auch diesen Umstand hervor: „Schnitzler nimmt durch spielerische Imitation [...] den Stil früherer Werke auf, um diese zu aktualisieren und ihn in der Form der Persiflage doch zu verabschieden“ (Leyh: Geräusch, Gerücht, Gerede, S. 269).

63 Aurnhammer: Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen, S. 270.

64 Ebd. Aurnhammer betont, „[d]ie intertextuellen Bezüge sind spezifisch auf den jeweiligen Posttext abgestimmt“ (ebd.).

65 Ebd.

66 Tweraser argumentiert auch für eine solche Kontinuität, indem er meint „that Schnitzler argues for the manifest continuity of institutional practice from the Monarchy to the Republic of interwar Austria“ (Tweraser, Felix W.: *The Dawn of an Old Age: Arthur Schnitzlers Critique of Monarchical Ideology and Institutions in First Republic Austria*. Indiana University Dissertation 1995, S. 15). Tweraser hebt auch Schnitzlers kritische Sicht auf die österreichische Nachkriegszeit hervor und polemisiert dabei mit Magris, der meint, „seine [= Schnitzlers] Phantasie blieb in der Zeit vor 1918 zurück“ (Magris, Claudio: *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*. Wien: Zsolnay 2000, S. 256).

nische Zeichnung der Charaktere in *Die Frau des Richters* akzentuiert „Schnitzlers Absage an die Revolutionsrhetorik“<sup>67</sup> und seine Skepsis gegenüber möglichen Wandlungen in Österreich nach dem Ersten Weltkrieg. So wie der enttäuschte Casanova in der einige Jahre zuvor publizierten Novelle *Casanovas Heimkehr* sich in den Dienst konservativer Kräfte stellt, wird in *Die Frau des Richters* ebenfalls jede systematische politische Veränderung oder Reform durchkreuzt: die Erzählung „becomes, among other things, a clinical examination of the way in which established social institutions facilitate the abandonment of individual idealism“.<sup>68</sup> Schnitzlers zeitgenössische Erfahrung der Nachkriegszeit und der literarisch (und intertextuell) verarbeitete Rückblick auf eine ebenfalls im Aufbruch befindliche historische Epoche des 18. Jahrhunderts verstärkt den Eindruck der Unmöglichkeit tatsächlicher tiefgreifender Veränderungen, womit die Kontinuität eine eher negative Konnotation erhält.<sup>69</sup> Das unverhüllt bitter-ironische letzte Kapitel als Epilog des fiktiven Erzählers akzentuiert nur zu stark die Rückkehr der gewohnten Ordnung in Bezug nicht nur auf alle Figuren, sondern auch auf die ganze Bevölkerung und den Staatsmechanismus. Die Kontinuität zwischen Karl Eberhard XVI. und Karl Eberhard XVII. wird symbolisch auch durch die Aufeinanderfolge der sie voneinander ausschließlich unterscheidenden Zahlen ausgedrückt, sonst wird der neue Herrscher eine Fortsetzung seines Vaters:

Der [=Karl Eberhard XVII.] aber ward binnen kurzer Frist ein Fürst von ganz ähnlicher Art, wie seine Ahnen es gewesen. Kein geradezu schlimmer Herr, wie von manchen seiner Vorfahren der Ruf ging, aber auch keiner von den besten. Er verblieb noch einige Zeit in Korrespondenz mit dem Baron Grimm, lud manchmal fremde Notabilitäten an den Hof von Sigmaringen, verdankte seinen Ruf aber auch weiterhin mehr der Pracht seiner Jagden und der Üppigkeit seiner Zechgelage, als der Förderung der Wissenschaft und schönen Künste. (ES 2, 432f.)

Somit wird jede politische Veränderung durch die Unveränderlichkeit menschlicher Natur ebenso vereitelt wie durch die Unbeweglichkeit sozialer und politischer Institutionen.<sup>70</sup>

Schnitzler entwirft in *Die Frau des Richters* durch die etwas irritierende Konstruktion der Figuren und den unzuverlässigen Erzähldiskurs ein desillusioniertes Bild seiner

67 Fliedl: Arthur Schnitzler, S. 214.

68 Tweraser: Political Dimensions of Arthur Schnitzler's Late Fiction, S. 53.

69 So scheint Schmidt-Denglers Feststellung, „daß der neue Herr nach vielversprechendem Anfang allerdings wiederum das alte System etabliert, ist ein Zeichen für den Glauben des Autors an Kontinuität“ (Schmidt-Dengler: Ohne Nostalgie, S. 56), eben die nostalgiefreie ironische Sicht Schnitzlers nicht ganz wahrzunehmen.

70 Tweraser meint dazu, „Schnitzler's commentary on contemporary issues, the amount of novellistic and dramatic production during the interwar period [...] suggest an author who was indeed deeply in touch with contemporary developments in the postwar era“ (Tweraser: The Dawn of an Old Age, S. 48), somit dürfte bei Schnitzler keine Nostalgie entdeckt werden (ebd., S 49).

Zeit, in der „Fortwursteln! [...] die österreichische Staatsphilosophie des Fortwurstelns“<sup>71</sup> den „Lauf der Dinge“ (E 2, 432) nach dem Ableben der k.u.k.-Monarchie fortwährend bestimmt. Die Verbindung der historischen Zeit der erzählten Welt mit der Entstehungszeit des Textes ist mehrfach möglich und begründbar.<sup>72</sup> Schnitzlers erster Einfall zur Erzählung bezieht sich auf eine (damals) zeitgenössische „Zeitungsnotiz vom Beginn dieses Jahrhunderts“, wonach – wie er in einem Brief erwähnt – der

Erzherzog Franz Ferdinand einen Holzklauber auf einem seiner Güter wegen eines Materialwertes von zehn Kreuzer vor Gericht stellen ließ – oder ihm auch den kleinen Holzdiebstahl großmütig verzeihen hatte.<sup>73</sup>

Es geht um einen unscheinbaren Vorfall, der während des langjährigen Schreibprozesses von Schnitzler wesentlich geändert und historisch verschoben wurde. Es ist zu verfolgen, wie das Anekdotische stufenweise zum historischen und zeitgeschichtlichen Problemaufriss wird. In einem etwas späteren Tagebucheintrag vom 5. Februar 1916 spricht Schnitzler schon selbst von einer historischen Stilisierung, indem er bemerkt, dass es ihm

passierte, dass die ursprünglich moderne Figur (etwa der Erzherzog F. F.) – allmählich, mit Handlung, und Sprache sich gegen 1750 hin stilisierte. Charakteristisch für meine ganze Production jetzt. –<sup>74</sup>

Andererseits können indirekte Anspielungen auf die Herrschaft von Franz Joseph bzw. die Zeit der k.u.k.-Monarchie im Text selbst entschlüsselt werden, indem sich die Beschreibung des alten Herzogs Karl Eberhard XVI. bzw. seiner Regierungszeit, in der „ihm für politische und soldatische Spielereien keine Zeit übriggeblieben war“ (ES 2, 383), als eine historische Verschlüsselung österreichisch-monarchischer Gemütlichkeit lesen lässt, da

sich's daher in dem kleinen Lande, das ein rüstiger Fußgänger in sieben Tagen umwandern mochte, behaglicher und ungefährdeter leben ließ als in manchem anderen deutschen Fürstentum. (ES 2, 383)

Sogar das Aufrührerische und seine Verfolgung sind in diesem Staat gemäßigter als anderswo, zumal

fehlte es auch hier nicht an Unzufriedenen und Aufmuckern, deren manche sich zuweilen kecker äußerten als ihr Gleichgesinnten in anderen Ländern, wo eine allzu freie oder gar aufrührerische Rede nicht nur dem Sprecher, sondern wohl auch dem Zuhörer hätte übel geraten können. (ES 2, 383)

71 Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978, Bd. I, S. 216.

72 Vgl. dazu u.a. Heimerl: Arthur Schnitzler, S. 40f.

73 Br 2, 423.

74 Tb 1913-1916, 264.



Hier scheint die Beschreibung manche Formulierungen in Bezug auf Musils Kakanien in *Der Mann ohne Eigenschaften* vorwegzunehmen, wo die Dinge – so Musil – „nicht zu intensiv [...] nicht zu oft“<sup>75</sup> geschehen und alle reformatorischen Veränderungen verunmöglichen. Schnitzler weist in der Erzählung indirekt auf seine Enttäuschung nach dem Ersten Weltkrieg hin, dass die Auflösung der Monarchie „nur Oberflächenphänomene wie die Staatsform, nicht aber die Menschen geändert hatte“.<sup>76</sup> Die psychologische Studie der wechselnden Beziehungen der Figuren, ihrer Lügen, Selbstlügen, Täuschungen und Enttäuschungen führt den Autor zu einer tiefliegenden Skepsis gegenüber Veränderungen, „[e]r beschreibt seine Zeit aus einer künstlerischen Distanz heraus, poetisiert sie, ergreift nicht Partei und bietet noch weniger Lösungen an“<sup>77</sup>, sondern er zeigt eine „regelrechte Demontage und Zurückweisung idealisierender Weltanschauungen“<sup>78</sup> auf.

Die widersprüchlichen Figuren als „representative of the malaise in Austria in the transitional period 1908–1924 [...], and especially of the post-war period“<sup>79</sup> und ihre Enthüllung durch die Perspektivierungen und intertextuellen Anspielungen im Erzähldiskurs können auch als eine indirekte Thematisierung der skeptischen Ansichten des Autors gedeutet werden, die verschiedene Interpretationen zulassen, indem sie den entstehenden Habsburgischen Mythos hinterfragen. In dieser Hinsicht kann *Die Frau des Richters*, trotz all den angeblichen Unterschieden zu den von der Kritik diagnostizierten typischen Merkmalen Schnitzlerschen Schreibens<sup>80</sup>, als ein „eminently and quintessentially Schnitzlerian work“<sup>81</sup> betrachtet werden.

75 Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 33.

76 Perlmann: *Arthur Schnitzler*, S. 161.

77 Heimerl: *Arthur Schnitzler*, S. 43.

78 Gerrekens: *Demontage verlorener Hoffnungen*, S. 47.

79 Weinberger: *Political interaction*, S. 255.

80 Vgl. dazu Dickersons Meinung zu „the reason for this reticence on the part of the critics“ (Dickerson: *Arthur Schnitzlers Die Frau des Richters*, S. 223).

81 Lawson: *Adalbert Wogelein's Justice*, S. 146.